

# **I generi letterari citati da Llull: concrezioni trovadoriche**

**Simone Sari**

Marie Skłodowska-Curie Actions Fellow

Centre de Documentació Ramon Llull

Universitat de Barcelona

[simone.sari@ub.edu](mailto:simone.sari@ub.edu)

doi: 10.3306/STUDIALULLIANA.113.05

Rebut el 29 de març de 2018. Acceptat el 13 de juliol de 2018

## **Literary Genres Quoted by Llull: Troubadouric Concretions**

### **Abstract**

Starting from Llull's use of a specific literary term (*verses*) to describe the structure of his poem *Cent noms de Déu*, this article aims at comparing the literary genres lists that appear in his work with precise references to the Occitan production which Llull despised and with specific troubadours who were related with the Crown of Aragon. In the end we will examine which literary genres were preserved after the reformation of the society proposed by Llull and how he defined his own poems.

### **Key Words**

Medieval literary genres, Troubadours, Aimeric de Peguillan, Llull's poetic production

*Studia Lulliana* 58 (2018), 5-41

<http://www.msl.cat/revista/revista%20portada.htm>

<http://studialulliana.uib.cat>

ISSN 2340-4752

### Riassunto

A partire dall'uso di un termine letterario specifico (*verses*) per descrivere la struttura del poema *Cent noms de Déu*, si cercherà di mettere a confronto le liste di generi letterari che affiorano nell'opera lulliana con precisi riferimenti tratti da quella produzione occitana che Llull tanto aborrisce e con alcuni trovatori che hanno avuto relazioni con la Corona d'Aragona. Si esamineranno infine i generi letterari che Llull conserva dopo la riforma da lui desiderata della società e come definisce la sua stessa opera in versi.

### Parole chiave

Generi letterari medievali, Trovatori, Aimeric de Peguillan, Produzione poetica lulliana

### Tavola

1. *Verses* versus *versets*
  - 1.1. *Voltes* e *lais*
  - 1.2. *Canso* e *vers*
  - 1.3. *Dansa* e *balada*
2. I trovatori conosciuti da Llull
3. Quali sono i generi conservati dopo la riforma lulliana della giullaria?
4. Conclusioni

I lavori preparatori alla nuova edizione critica dei *Cent noms de Déu*<sup>1</sup> ci hanno indotto a riesaminare la letteratura esistente sull'opera e ad approfondire le sue possibili connessioni con tradizioni letterarie e devozionali che possono essere state fonti d'ispirazione per la sua creazione. Llull stesso attribuiva una particolare importanza a questo poema inserendolo, unica opera in versi, nella rete di autocitazioni che servivano per far risaltare parte della sua enorme produzione.<sup>2</sup> Finora la critica si è soffermata quasi esclusivamente sulle relazioni che l'opera intesse, principalmente in opposizione, con la devozione islamica. Non sono stati approfonditi invece i possibili legami del poema con altre tradizioni radicate in Europa. Queste connessioni aprono nuove prospettive di analisi che ci permettono non solo di capire meglio questo curioso poema, ma anche di immergerci nelle possibili fonti da cui attingeva il beato. In particolare ci concentreremo su quel mondo trovadorico tanto aborrito da Llull, che tuttavia si era in lui sedimentato durante la gioventù cortigiana e che riaffiora rielaborato e trasfigurato dopo l'illuminazione.

### 1. *Verses versus versets*

Il termine da cui parte questa ricerca sui generi letterari citati da Llull è legato alla struttura dei *Cent noms* e alla spiegazione che lo stesso Llull ne dà in due punti del prologo:

En cascú del Cent Noms preposam posar .x. verses [...] Aquests verses rimam en vulgar per so que mils hom los pusca saber de cor; e no fem forza si en alguns verses ha mais sillabes que en altres; car assò sostenim per so que meylor materia puscam posar en est libre. (Llull 1936, 80, 81)

Questi *verses*, che in realtà non sono sempre dieci per capitolo,<sup>3</sup> corrispondono quindi a delle unità anisosillabiche legate dalla rima. La distribuzione

<sup>1</sup> This paper is part of a project that has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 746221 *Christianus Arabicus*. It is as well part of the project *Troubadours and European Identity: The Role of Catalan Courts* (Recercaixa 2015 ACUP 00127) of the Institut de Llengua i Cultura Catalanes of the University of Girona (PI Miriam Cabré).

<sup>2</sup> Nonostante non sia presente in quelle che potremmo definire come prime selezioni bibliografiche autoriali (cf. Pistolesi i.c.s.), ossia le opere citate nella *Vita coetanea* (1311) e l'elenco commentato che conclude il *Liber de Fine* (1305), *Cent noms de Déu* è citato direttamente in quattro opere: tre di queste sono coeve (*Desconhort*, *Arbre de ciència* e *Proverbis de Ramon*, risalenti al 1295-1296), l'ultima è la *Medicina de pecat* (1300). A queste ne possiamo aggiungere altre tre, nella quali si riporta la *lausor* che va recitata alla fine di ogni capitolo dei *Cent noms* sulla melodia della dossologia minore: *Contemplatio Raymundi* (1297), *Cant de Ramon* (1300), *Liber Natalis* (1311), cf. Sari (i.c.s. 1).

<sup>3</sup> Troviamo nove *verses* ai capp. 18, 21 e 76, mentre i capp. 8, 28, 49-51, 67 e 91 sono composti di undici unità. Questa variabilità è confermata dalla presenza di uno di questi capitoli extranumerari, per l'esattezza il 28, nell'*Arbre de ciència*, tanto nella versione catalana quanto in quella latina.

del testo nei manoscritti più antichi<sup>4</sup> è sempre orizzontale a linea continua; ogni unità è separata dalla presenza di un'iniziale maiuscola<sup>5</sup> mentre dopo la parola-rima viene spesso usato un punto.<sup>6</sup> Questa è anche la *mise en page* che utilizza Salvador Galmés nella sua edizione (Llull 1936, 75-170), con una piccola variante che consiste nel separare ogni unità mandandola a capo e numerandola, e nell'indicare la parola-rima con un simbolo simile a un trifoglio orizzontale. L'editore maiorchino imita, come indica nell'introduzione (Llull 1936, xxxii), un manoscritto più tardo, ora conservato a Madrid,<sup>7</sup> che per l'appunto mantiene la distribuzione orizzontale mandando a capo ogni unità, separando ogni verso con un punto. Solo verso la fine del xv secolo l'opera inizierà a essere trasmessa un verso per linea secondo un'organizzazione verticale,<sup>8</sup> esponendo così anche graficamente le rime e la struttura tripartita di questi *verses*.<sup>9</sup>

Amadeu Pagès, nell'introduzione alla sua edizione critica del *Desconhort de Ramon*, asseriva che *Cent noms de Déu* «est composé de tercets,<sup>10</sup> forme poétique intentionnellement choisie par notre auteur pour célébrer la trinité divine,<sup>11</sup> et ces tercets monorime sont de longueur inégale» (Pagès 1938, 135). Il filologo polemizzava con gli editori precedenti dell'opera in versi lulliana<sup>12</sup> che avevano sfruttato l'affermazione legata all'anisossillabismo dei *Cent noms* applicandola a tutto il resto della produzione rimata del beato, pubblicando così testi aberranti dal punto di vista metrico-stilistico. A proposito dell'opera di cui ci stiamo occupando, affermava:

Si donc, dans un même verset des *Cent noms de Deu*, on trouve des vers plus longs que les autres –et il en est effectivement ainsi– cela ne peut tenir qu'à ses

<sup>4</sup> Mss. Biblioteca Apostolica Vaticana Ott. Lat. 845 (inizio del s. xiv) e Palma, Societat Arqueològica Lul·liana 2 (s. xiv). Ritroviamo la stessa *mise en page* nel ms. Roma, Collegio di San Isidoro 1/43 del terzo quarto del xv secolo.

<sup>5</sup> In rosso nel manoscritto vaticano, alternate in blu e rosso nel palmesano.

<sup>6</sup> Non sempre rispettato nel testimone vaticano, che usa il punto per marcare la fine del primo e dell'ultimo verso, mentre usa il punto e virgola per separare i versetti mediani. Nel manoscritto di Palma il punto serve in alcuni casi anche per riempire il rigo.

<sup>7</sup> Madrid, Biblioteca Nacional, 11559 (s. xv).

<sup>8</sup> Ne è un esempio il ms. della Biblioteca de la Universitat de Barcelona 59, del quale Galmés attestava l'esistenza sotto la sigla 21-4-27 senza averne notizie concrete (Llull 1938, 324).

<sup>9</sup> È l'impaginazione che aveva usato J. Rosselló (Llull 1859, 176-304).

<sup>10</sup> Che queste unità siano versi tripartiti più che terzine vere e proprie era stato già indicato da Galmés: «El ritme d'aquesta obreta és un airet més mogut que el de les anteriors [...] i la seva mètrica de versos tripartits més aviat que terzines pròpiament dites, li dona un aire de noblesa ben senyorivola» (Llull 1936, xxxi-xxxii).

<sup>11</sup> Affermazione che non trova riscontro nel testo.

<sup>12</sup> Il filologo rossiglioneese conosceva solo le edizioni di J. Rosselló (Llull 1859) e quella di R. d'Alòs-Moner (Llull 1925).

copistes ou à ses éditeurs. Cette inégalité ne saurait lui être imputée. Une édition critique montrera sans aucun doute qu'elle n'est pas irréductible. (Pagès 1938, 135-136)

Come possiamo notare, Pagès traduceva il catalano *verses* con il francese *versets* e in effetti poco prima avvertiva che:

le mot *verses* a deux sens, « vers » et « versets », en vieux français, en provençal et en catalan. C'est, à notre avis, dans le second sens que l'a pris ici Ramon Llull [...]; c'est, au contraire, le premier sens que lui ont donné, suivant toute apparence, ceux qui ont voulu voir en lui un partisan du vers libre. (Pagès 1938, 134-135)

In realtà la netta distinzione qui proposta deve essere sfumata per convergere con la prassi teorica dei secoli che ci interessano, durante i quali il termine *vers* indicava principalmente un genere letterario o i versetti della Scrittura o della liturgia. Se è vero che nelle *Leys d'amor* si attesta che come sinonimo di *bordo* «alqu dizo vers» (Leys 1977, I 100), quest'uso non è approvato dall'autore del trattato proprio per non confonderlo con il genere e Guilhelm Molinier suggerisce infatti di impiegare *bordonetz*, *versetz*, *basto* e *bastonetz*. Nel suo fondamentale studio sul *vers*, Pascale Bourgain (1989) conferma che il termine era usato per indicare un'unità testuale, sia essa liturgica o letteraria, ma allo stesso tempo osserva che c'era un rigetto da parte dei copisti e dei teorici ad applicarlo a quello che al giorno d'oggi intendiamo per «verso», in particolare se si trattava di versificazione accentuativa e non quantitativa. Nelle conclusioni la studiosa fa una riflessione che ci interessa particolarmente:

Dans la réalité l'épaisseur de la vie s'oppose à des règlements terminologiques si sommaires, et les théoriciens, qui semblent avoir frôlé l'opposition *versus-versiculus*, qui leur aurait permis d'exposer plus nettement (à nos yeux) leurs conceptions, s'en tiennent à des définitions globales qui insistent sur la concaténation des différents éléments rythmiques. (Bourgain 1989, 282)

Nella vasta opera lulliana non sono molte le occorrenze di *vers* e *verset*: possiamo quindi presentare dei dati solidi sull'uso di questa opposizione.

*Versets* compare nell'*opus* lulliano una sola volta, al plurale, per descrivere i distici a rima baciata di cui è composto il *Dictat de Ramon*. Nel prologo al *Comment* a quest'opera leggiamo: «Com cascuna proposició d'est Dictat sia posada en .ij. *versets*, declaram-la per ço que sia entès ço que la proposició significa» (Llull 1936, 277). In Llull trova conferma quindi la scelta lessicale indicata nelle *Leys d'Amor* citata in precedenza, ossia di usare *versets* come sinonimo di *bordo*.

Due invece sono le accezioni di *vers*: da una parte è usato per indicare un'unità compiuta di senso, in relazione o no con i versetti biblici, dall'altra serve per indicare il genere letterario occitano. Del primo uso ne abbiamo al-

cuni esempi nel *Llibre de contemplació* dove, nella spiegazione conclusiva sui quattro modi in cui si può usare il volume stesso (Badia, Santanach & Soler 2016, 93), Llull usa i termini *vers* e *palagrafi* per indicare le unità testuali in cui è suddiviso ogni capitolo:<sup>13</sup>

[V.366.III,19-21] Quarta manera [per contemplare il testo] es que hom entellectueg la raó que aurà lesta d'un *palagrafi* o de un *vers* a altra membrant e entenent e volent. [...] e qui vol contemplar per la segona manera aurà n plaer com encerca a aventura los *verses* e ls *palagrafi*, car axí com hom ha plaer d'atrobar una bella flor e puxes altra, en axí ha hom plaer de contemplar adès per una bella raó adès per l'altra; [...] qui vol contemplar per lo quart mou, sapia espletar tot lo *vers* o l *palagrafi* aitant com la materia li bast. (Llull 1914, 637)

*Vers* è usato solo in questo punto dell'opera per denominare una delle possibili divisioni dei capitoli, mentre il termine *palagrafi* è usato sia da solo in questa sezione<sup>14</sup> sia in un capitolo anteriore dell'ultimo libro del *Llibre de contemplació* (V.317,12): «com lo mon significa vostra trinitat per semblances, adoncs la significa per les raons damunt est *palagrafi* dites» (Llull 1914, 28).

La spiegazione della trinità per «sembianza» si trova effettivamente nel paragrafo 11 e in altre opere successive Llull usa abitualmente il termine *palagrafi* per indicare l'unità di testo più piccola in cui le suddivide.<sup>15</sup> *Vers* quindi sarebbe usato nel *Llibre de contemplació* per indicare la divisione in dieci parti di ogni capitolo, ognuna di queste suddivisa in tre paragrafi. La corrispondenza di questi *verses* con la struttura dei *Cent noms de Déu* sarebbe quindi perfetta: come anticipato anche ogni capitolo del poema sui nomi divini è composto di dieci *verses*, ognuno suddiviso in tre versi, nel senso moderno del termine, distinguibili grazie alla rima.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Nel prologo dell'opera Llull indica che ogni capitolo è diviso in dieci parti, come i comandamenti, e che ognuna di queste è ulteriormente divisa in tre sottoparti, per indicare l'unità trinitaria, ottenendo così trenta sottosezioni come i denari con cui fu venduto Cristo (Llull 2015, 23-24). Nel manoscritto ambrosiano del *Llibre de contemplació* la prima divisione è segnalata dall'uso di un capolettera, mentre la seconda è indicata separando ogni unità con un segno di paragrafo. Nell'edizione ORL e nella nuova edizione NE-ORL entrambe le suddivisioni sono mantenute e la seconda è ulteriormente marcata da una numerazione che ricomincia ad ogni capitolo.

<sup>14</sup> Il termine è usato quattro volte da solo in questa sezione, nella spiegazione della seconda maniera per contemplare il libro: «home qui sapia lo libre e aurà molt lest en lo libre, que vaja ligent a aventura de un *palagrafi* en altre e de un capitol en altre» (Llull 1914, 636); e in quella del quarto il cui incipit avevamo già citato: «qui vol contemplar per lo quart mou, sapia espletar tot lo *vers* o l *palagrafi* aitant com la materia li bast; e com la materia defallirà sapia i afiger d'altre *palagrafi* [...] en axí com hom ha contemplat tot lo *palagrafi* en sa simplicitat, hom hi deu compondre altra raó per tal que ab aquella ne git hom més de dousor e de plaer» (Llull 1914, 637-638).

<sup>15</sup> Per l'uso di questo termine in altre opere lulliane, cf. NGGL alla voce *palagrafi*.

<sup>16</sup> Abbiamo l'impressione che Llull crei o attribuisca significati precisi a parte della terminologia che

Diverso è invece l'uso che Llull fa di *vers* nel *Romanç d'Evast e Blaquer-na*, dove lo ritroviamo attribuito alle «metafore morali» che compongono il *Llibre d'amic e amat*:

E en la benedicció de Deu, Blaquer-na començá son libre, lo qual departí en aytants *versses* con ha dies en l'ayn. E cascú *vers* basta a tot .i. dia a contemplar Deu, segons la art del *Llibre de contemplació*. (Llull 2009, 428-429)

Non si rintracciano però altre indicazioni rispetto alla struttura interna di questi *verses* che sono composti da unità più lunghe di una frase ma non necessariamente tripartiti e nei quali non si trova, come elemento unificatore, la presenza di rime.<sup>17</sup> Nel *Blaquer-na* troviamo un'altra citazione di *vers* al cap. 58:

Aprés la oració, con foren levats de la taula, vengren juglars ab diversses sturments, qui cantaven e ballaven dients paraules contraries al *vers* que havien dit a la taula. (Llull 2009, 266)

Questo *vers* deve essere necessariamente un versetto biblico o liturgico: l'allora abate Blaquer-na era stato infatti invitato a pranzo da un vescovo che approfitta dell'evento per mostrare tutta la sua ricchezza. Blaquer-na non riuscirà a contenersi: riprenderà il vescovo e i suoi invitati ricordando loro che tanto è morto Cristo, tanto è morta la devozione perché gli uomini non pensano ai beni spirituali ma solo a quelli terreni (Llull 2009, 266-267). Lo stesso uso di *vers* nel senso di versetto liturgico letto dopo il pasto lo ritroviamo anche nel capitolo 147 del *Llibre de les dones* di Eiximenis, nel quale si descrive come dovrebbe essere organizzata la vita delle monache: «Aprés taula, fe ton *vers* ab les altres, e lunya't lavors de totes, car perollosa cosa és molt parlar après mengar» (Eiximenis 1981, 223).

Sull'esecuzione postprandiale dei giullari anche Llull si era espresso, in termini negativi, nel *Llibre de contemplació*:

[III.111,21] Lo príncep, Sènyer, com ha molt menjat e begut e es levada sa taula, sempre veg que venen estruments e juglars e lagoters qui parlen de vanitats, e dien cansons qui no parlen sinó de luxúria e de vana glòria. On, com ells deurien rememrar vos e fer gracies a vos, ells an en memoria aquelles coses qui no son a vos plaents e qui son ocasió com vos siats ublidat e desobeyt. (Llull 1910, 55)

---

utilizza in corso d'opera ovvero quando ne ha bisogno. Fino all'ultimo libro del *Llibre de contemplació* non gli era necessario attribuire un nome alle sezioni dei capitoli del volume, in modo simile al titolo del *Blaquer-na* che passa da *Llibre* a *Romanç* mano a mano che il beato definisce il genere dell'opera che sta scrivendo (cf. Llull 2009, 29-30). Nel caso dei *Cent noms de Déu* Llull sembra invece riprendere una struttura propria, cioè quella del *Llibre de contemplació* stesso.

<sup>17</sup> Nonostante alcuni dei versetti del *Llibre de amic e amat* possono essere considerati come prosa rimata, quest'uso non è costante. Sulla prosa rimata lulliana si veda Rubió (1985) e Pardo (2002).

Per quel che riguarda l'uso di *vers* come indicatore del genere letterario dobbiamo andare al ben noto capitolo 118 del medesimo *Llibre de contemplació*, dove Llull accusa *in toto* la categoria degli operatori letterari di aver deviato la funzione della loro arte da quella originaria: lodare e benedire Dio.<sup>18</sup>

[III.118,2] En nostre temps tota la art de juglaria s'es mudada; car los homens qui s'entremeten de *sonar estruments* e de *ballar* e de *trobar*, no *canten* ni no *sonen los estruments*, ni no fan *verses* ni *cançons* si no de luxuria e de vanitats d'aquest mon.

[III.118,4] Nos veem, Sènyer, amar e honrar los juglars e ls trobadors, per so com *canten* e *ballen* e *troben verses* e *cançons* e *danses* e *balades*. On, per la bellea dels *balls* e dels *mots* e de les *novelles raons* que atroben e dels bons *sons*, veg que son escoltats e demanats e apellats e volguts e amats. (Llull 1910, 97)

Come si può notare *vers* (al plurale) è sempre accompagnato, in questi unici esempi nei quali il beato indica chiaramente il genere, da *canço*, formando quindi un binomio allo stesso modo di *danses* e *balades* nel secondo esempio. In particolare nel *Llibre de contemplació*, quando Llull si esprime in maniera principalmente negativa sulla letteratura a lui contemporanea, approfitta spesso di elenchi di questo tipo, dandoci così una selezione personale dei generi in voga nell'ultimo quarto del XIII secolo nell'area occitano-catalana.

Nel medesimo capitolo 118 troviamo infatti:

[III.118,1] La art, Sènyer, de juglaria comensà en vós a loar e en vós a beneyr: e per assò foren atrobats *estruments* e *voltes* e *lays* e *sons novells*, ab què hom se alegràs en vós.

[III.118,3] E aquells, Sènyer, són benahuirats qui en *los estruments* e en *les voltes e ls lays* s'alegren e s deporten en la vostra laor e en la vostra amor e en la vostra bonea; car aquells mantenen la art segons so per que fo comensada. (Llull 1910, 97)

[III.118,23] Si los juglars, Sènyer, per art e per subtilea que an, saben concordar la *nota e l ball* e *les voltes e ls lays* que fan en los estruments, ab la nota que imagenen en lo cor, com pot esser aquesta maravella, Sènyer, que ells no saben obrir lur cor a loar vos e a conèixer que ells no deuen loar nulla cosa d'on mal esdevenga? e com pot esser que ells no conexen en sí meteys esser ubligats a loar vos, d'on tots bens esdevenen? (Llull 1910, 101-102)

<sup>18</sup> Le ricerche sulla presenza del lessico trovadorico in Llull sono un campo d'analisi interessantissimo sia sotto l'aspetto linguistico sia per sondare quanto la terminologia della cultura occitana sia penetrata in area catalana attraverso testimoni come Ramon Llull, che ufficialmente si schiera contro la lordura spirituale frutto della *fin'amors* ma che in realtà approfitta a livello conscio e inconscio delle straordinarie possibilità che questa tradizione gli offre per divulgare la sua opera. Ci siamo già occupati della coppia Trovatore / Giullare in Sari (i.c.s. 2).



Si aggiunge quindi una terza coppia ai binomi *vers e canso* e *danses e balades: voltes e lays*, ed è con la combinazione di questi elementi che Llull richiama l'attività performativa degli operatori letterari in altri capitoli del *Llibre de contemplació*. Negli esempi che riportiamo queste liste di generi si trasformano in elemento di comparazione:

[III.125,4] Con les orelles corporals oen estruments concordans, feens *sons e balls e voltes e lays*, adoncs, Sènher, les orelles del cor oen plaer e bon saber e donen alegre e pagament a la anima. (Llull 1910, 145)

[III.143,20] Luxúria fa fer *cansons e danses e sons e voltes e lays* als trobadors qui per luxúria són loadors e cantadors. On, que'l val, Sènher, loament de faysons ni ajensaments de paraules, pus que la obra per la qual son cantadors es tota plena de pudors e d'orrès e de sutzetats? (Llull 1910, 261)

[IV.260,4] Sensualment sentim e entellectualment entenem que tots los .v. senys corporals son ocasió a home de luxuria si hom no·ls mortifica ab sa entellectual natura; car per veer belles fembres e bells ornaments, e per *oyr cants e lays e estruments*, e per odorar flors e olmesce, e per gustar viandes caldes e humides, e per sentir plaers, se mou lo cors de l'home a luxuria. (Llull 1911, 304)

[V.352,30] Com lo trobador cové de necessitat que tenga son enteniment e son remembrament e son voler *als mots e al só e a la cansó* que vol atrobar, en axí tot home qui moralment vulla adorar e contemplar pot per la art damun dita costrènyer son enteniment a entendre e son remembrament a membrar e son voler a amar en aquelles coses en que us vol adorar e contemplar. (Llull 1914, 456)

Accanto agli esseri umani, anche gli uccelli cantano *lais*:<sup>19</sup>

[I.35,18] Enaxí con los ausels s'ajusten e s'acosten enans a l'arbre on pus es fulat e florit e ramat, e enans hi mou cascú *sos lays e sos cants*, enaxí, Seyner, se deuriem los homens enans acostar a la sancta crou que a nul altre arbre, e pus hi deuriem plorar on pus la vesem tinta de sanc e de lagremes. (Llull 2015, 157)

Se si racchiudono queste citazioni in una tabella, applicando così il quarto modo consigliato da Llull per contemplare Dio attraverso il *Llibre de contemplació* (LC), ossia «a relational reading which evokes various passages according to affinities between their content» (Badia, Santanch & Soler 2016, 93), si può allo stesso momento rimarcare la sapienza inventiva del beato nell'organizzazione della sua prosa:

<sup>19</sup> Sul legame tra il *lai* e il canto degli uccelli cf. Baum (1969, 27-28) e *infra*. Sul legame tra *vers* e *lai* cf. ancora Baum (1969, 40-42) e Gambino (2010).

<i>Cap. LC</i>	<i>Strumentale</i>	<i>Danzato</i>	<i>Cantato</i>	<i>Esecutore/Motivo</i>
III.118,1	1. estruments 3. sons novells		2. voltes e lays	Déu / Alegrar els hòmens (+)
III.118,2	1. sonar estruments	2. ballar	3.trobar	Hòmens / Luxúria (-)
	2. sonen estruments		1. canten 3. fan verses ni cansons	
III.118,3	1. estruments		2. voltes e lays	Hòmens / Loar Déu (+)
III.118,4		2. ballen	1.canten 3. troben	Joglars e trobadors / Ésser amats (-)
		2. danses e balades	1. verses e cansons	
	4. bons sons	1. balls	2. mots 3. novelles raons	
III.118,23	1. nota	2. ball	3. voltes e lays	
III.125,4	1. feens sons	2. balls	3. voltes e lays	Estruments concordants / Alegría (+)
III.143,20	3. sons	2. danses	1. cansons 4. voltes e lays	Trobadors / Luxúria (-)
IV.260,4	2. estruments		1.cants e lays	Hòmens / Luxúria (-)
V.352,30	2. so		1.mot 3. cansó	Trobador
I.35,18			lays e cants	Aucells

Come si può notare, infatti, quando l'elenco include tutti gli elementi le forme coreutiche si trovano sempre in seconda posizione, tranne in un caso (il terzo elenco di III.118,4) dovuto probabilmente alla necessità di non ripetere per la terza volta la stessa costruzione. Queste ripetizioni, quasi sempre nella stessa posizione, possono essere inoltre gli indicatori di una memoria testuale da cui il beato attinge. Come ha dimostrato Madeleine Jeay, l'uso delle liste nella letteratura romanza medievale è uno strumento retorico con fini precisi: questi elenchi rimandano sempre a un «corpus topique virtuel constitué des listes types organisées autour de ces ensembles» (Jeay 2006, 13), capace di creare nel recettore legami intertestuali precisi del messaggio convogliato attraverso la lista.<sup>20</sup> Vediamo dunque quale può essere il repertorio da cui ha attinto Llull per rappresentare l'attività performativa dei giullari e dei trovatori.

### 1.1. *Voltes e lais*

Negli esempi sul *lai* raccolti da Richard Baum (1969, 11-27) si trova spesso il binomio *voltes e lais* anticipato o seguito da altri generi letterari; quando questo gruppo appare, altrettanto frequentemente si accenna al canto degli uccelli. Vediamo dunque quali sono questi casi, focalizzandoci su opere composte entro l'ultima decade del XIII secolo, cui abbiamo aggiunto le occorrenze in cui *volta* è accompagnato da altri descrittori di genere:

#### **BEdT 293.34 Marcabru** (ca. 1145-1150)<sup>21</sup>

Hueymais dey esser alegrens  
pus l'aura doussa vey venir,  
et auch *lays* e *voutas* e *chans*  
dels *auzelhs* que·m fan esbaudir. (vv. 1-4)

#### **BEdT 262.4 Jaufre Rudel** (metà del s. XII)

Pro ai del chan essenhadors  
entorn mi et ensenhairitz:  
pratz e vergiers, albres e flors,  
*voutas d'auzelhs e lays e critz*  
per lo dous termini suau (vv. 1-5)

<sup>20</sup> Si veda in particolare il capitolo 2 di questo volume (Jeay 2006, 57-112) sugli *enseignements* ai giullari

<sup>21</sup> Tutte le citazioni sono tratte da COM2, cui rimandiamo per la bibliografia di ogni poema. Segnaliamo in grassetto i nomi dei trovatori e, in caso, anche il codice BEdT delle opere che hanno avuto relazioni con la Corona d'Aragona, cf. Viñolas i Solés (2018).

BEdT 163.I Garin lo brun: *enseignamen* (metà del s. XII)

e auzi pels ramels  
 lo dolz *chant* dels *aucels*  
 que le merles e·l iais  
 lai fan *voltas* e *lais*,  
 e·l torz e l'auriols  
 e·l pics e·l rossignols  
 e dels altres gran massa [...] (vv. 9-15)

BEdT 242.57 **Guiraut de Bornelh** (ca. 1170)

Era, si·m laiss'en la flama  
 cel'a a cui mo cor m'atrais  
 can passei vas Eschalona,  
 de pro m'er cregutz l'esmais  
 e no·m valran una mora  
*sonet* ni *voltas* ni *lais*;  
 ans me sui totz acordatz  
 que viatz  
 torn al mester dels letratz  
 e·l chantars si'oblidatz! (vv. 61-70)

BEdT 167 **Gaucelm Faidit** (ca. 1175-1180)

29 Et es tant sos cors gais  
 qe·il *auzeill* chantador  
 s'en alegron pels plais,  
 e n'an gaug entre lor,  
 e·n fan *voutas* e *lais*. (vv. 48-52)

49<sup>22</sup> Cant la fueilla sobre l'albre s'espan  
 e del soleill es esclarzitz lo rais,  
 e li *auzel* si vaun enamoran  
 l'us per l'autre, e·n fan *voutas* e *lais* (vv. 1-4)

BEdT 210.16 **Guillem de Berguedà** (non databile)

Qan vei lo temps camjar e refrezir,  
 e non auch *chans d'auzels*, *voutas* ni *lais* (vv. 1-2)

BEdT 29.8 **Arnaut Daniel** (ca. 1181)

Doutz brais e critz  
 e *chans* e *sos* e *voutas*<sup>23</sup>

<sup>22</sup> In Baum (1969, 18) attribuito a Peirol d'Alvergnà.

<sup>23</sup> Baum (1969, 14) cita dall'edizione G. Toja (1960) nella quale questo verso segue un'altra lezione: «lais e cantars e voutas».

aug dels **auzels** qu'en lor lati fan prec  
 quecs ab sa par, atressi cum nos fam  
 ab las amigas en cui entendem (vv. 1-5)

BEdT 155.12 **Folquet de Marselha** (ante 1194)

Ja non volgra q'hom auzis  
 los dousz *chan[s]* de[l]s **aucellos**  
 mas cill qi son amoros,  
 qe res tan no m'esbaudis  
 co·ill **aucellet** per la plaigna  
 e·ill bella cui soi aclis:  
 cella·m plasz mais qe *chancos*,  
**volta** ne **lais** de Bretaigna. (vv. 1-8)

BEdT 409.2 Raimon de las Salas (primo terzo del s. XIII)

car solatz  
 e *chantars*  
 e **voutas** e **lays**  
 ay auzitz  
**d'auzels** petitz  
 pels playssaditz. (vv. 10-15)

BEdT 461,c *La cort d'amor* (inizio del s. XIII)

E d'autra part hac un ombrage  
 on hac maint bel **auzel** saulvatge  
 que *canten* la nueit e lo zor  
**voltas** e **lais** de gran dousor (vv. 67-70)

El mon no es **volta** ni **lais**  
**L'auzel** non canto en palais (vv. 861-862)

BEdT 349.5 Peire Milo (primo quarto del s. XIII)

Pos l'uns **auzels** envas l'autre s'atura  
 de **lais**, de critz, de **voutas**, de *chantar*,  
 e per amor de plaire s'esbaudeia  
 e·il riu son clar qi corren per valeia (vv. 1-4)

BEdT 338,I Peire de Corbiac, *Thezaur* (prima metà del s. XIII)

La primeir' e l'octava son aisi respondens  
 c'andoas paron una, tan sono unetamens.  
 Per aquest art sai ieu tot evezadamens  
*far sons* e **lais** e **voutas** e *sonar estrumens*. (vv. 567-570)

## BEdT 069.1 Bernart de tot-lo-mon (seconda metà del s. XIII)

Be m'agrada·l temps de pascor,  
 quant es gent armatz e garnitz,  
 et aug *chans* e *voutas* e critz (vv. 1-3)

## BEdT 074.17 Bartolomé Zorzi (ca. 1265)

Si tot m'estauc en cadena,  
 er quan neis l'auzels demena  
 joi el plais  
*fazen vers, voutas e lais*  
 pel temps qu'esclaira e serena,  
 pois leujat m'a de greu pena  
 us motz gais (vv. 1-7)

Lluís Cabré (1987, 91) riassume i due significati principali di *lai*: canto degli uccelli e canzone, rispettivamente associati all'allegria primaverile e al repertorio tecnico sia cortigiano sia giullaresco. Continua poi indicando che «tots dos sentits i situacions els trobem ja en la literatura catalana del segle XIII (Llull), sense que calgui suposar-ne cap altra procedència» (Cabré 1987, 91). Se per lo studio di Cabré non era necessario scoprire l'origine dei significati di questo genere, reputiamo che quando i trovatori fanno uso del binomio *voltes e lais* l'ambito dei numerosi significati di *lai* (Baum 1969, 43) si riduca chiaramente ai due indicati da Cabré con una predominanza del primo (il canto degli uccelli); rileviamo altresì quanto sia diffuso l'impiego di questo gruppo binominale tra i trovatori che hanno avuto contatti con la Corona d'Aragona: su 14 esempi poco meno della metà (6) appartengono infatti a quest'ultimo gruppo. Constatiamo infine come l'elenco dei generi con cui Peire de Corbiac descrive la musica nel *Thezaur* (BEdT 338,I, v. 570) corrisponda terminologicamente a quello che Llull propone nel primo versetto del capitolo 118, anche se disposto all'inverso:

[LC III.118,1] Per assò foren atrobats *estruments* e *voltes* e *lays* e *sons* novells,  
 ab què hom se alegràs en vós. (Llull 1910, 97)

[BEdT 338,I] Per aquest art sai ieu tot evezadamens  
*far sons e lais e voutas e sonar estrumens*. (vv. 569-570)

## 1.2. *Canso* e *vers*

Molto meno ricorrente è, in proporzione, il binomio *canso* e *vers*: se in 14 delle 51 occorrenze registrate di *volta* (27,5%) troviamo l'accostamento con *lai*, solo in 34 delle 743 di *canso* (4,5%) incontriamo l'abbinamento con *vers*.

## BEdT 70 Bernart de Ventadorn (metà del s. XII)

6 E s'aissi pert s'amistat,  
 be·m tenh per dezeretat  
 d'amor, e ja Deus no·m do  
 mais faire **vers** ni **chanso**.  
 Pois voutz sui en la folor,  
 be serai fols, s'eu no pren  
 d'aquestz dos mals lo menor (vv. 21-27)

32 Peirol, com avetz tan estat  
 que no fezetz **vers** ni **chanso**?  
 Respondetz me, per cal razo  
 reman que non avetz chantat,  
 s'o laissatz per mal o per be,  
 per ir' o per joy o per que,  
 que saber en volh la vertat. (vv. 1-7)

## BEdT 389.7 Raimbaut d'Aurenga (metà del s. XII)

A mon **vers** dirai **chansso**  
 ab leus *motz* ez ab leu *so*  
 ez en rima vil' e plana (vv. 1-3)

## BEdT 242.17 Guiraut de Bornelh (ca. 1171)

Ja re laus no m'i valran,  
 com c'adesch, e c'o eisseç,  
 mou mas **chansos** e mos **vers**  
 com fols de saber esters. (vv. 21-24)

## BEdT 285.1 Manfredi I Lancia (ca. 1196)

Emperador avem de tal manera,  
 que non a sen ni saber ni membranza:  
 plus ibriacs no s'asec en chadera  
 ni plus volpills no porta escut ni lanza,  
 ne plus avols non chaucet esperos  
 ni plus malvaz no fez **vers** ni **chansos** (vv. 1-6)

## BEdT 355.4 Peire Raimon de Toloza (ante 1220)

be·s tanh doncs que m'alonc d'enueg  
 chantan, e no·n pareys ges pecx,  
 si tot s'es braus et enoios lo temps,  
 pus de tals digz sai far **chansos** ni **vers**. (vv. 5-8)

BEdT 10.34 **Aimeric de Peguilhan** (tra 1212 e 1220)

Mangtas vetz sui enqueritz  
 en cort cossi vers no fatz;  
 per qu'ieu vuelh si' apellatz  
 e sia lur lo chausitz  
*chansos* o *vers* aquest chans.  
 E respon als demandans  
 qu'om non troba ni sap devezio  
 mas sol lo nom entre *vers* e *chanso*. (vv. 1-8)

Vas Malespina ten, chans,  
 al pro Guillem qu'es prezans,  
 qu'elh aprenda de te los *motz e-l so*,<sup>24</sup>  
 qual que's vuelha, per *vers* o per *chanso*. (vv. 57-60)

BEdT 375.7 **Pons de Capdoill** (ante 1220?)

Ni que val jois ni rics pretz mentagus,  
 ni nuls bos faigz ni nuls cortes assais,  
 genz acuellirs, *vers* ni *chansos* ni *lais*,  
 ni plazen dit ni avinen semblan! (vv. 31-34)

BEdT 305.16 **Monge de Montaudó** (1193-1210)

Ab lo sezesme n'i a pro  
 lo fals Monge de Montaudó,  
 qu'ab totz tensona e conten;  
 et a laissat Dieu per baco.  
 E quar anc fetz *vers* ni *chanso*,  
 degre l'hom tost levar al ven.  
 Est vers fe-l Monges e dis lo  
 a Cauzada primeiramen. (vv. 97-104)

BEdT 411,II **Raimon Vidal de Bezaudun** (fine XII - primi decenni XIII)  
 e d'En Guiraut *vers* e *chansos* (v. 44)

## BEdT 397.1a Raimon de Durfort (non databile)

e si n'i a assatz de fers;  
 si fossetz pendutz a Bezers,  
 no feir' om tan *chansos* ni *vers*. (vv. 25-27)

<sup>24</sup> Si confronti questo passaggio con quello citato sopra in cui Llull descrive l'attività del trovatore (*Llibre de contemplació* V.352,30). Per i legami tra Ramon Llull e Aimeric de Peguilhan si veda *infra*.



**BEdT 243.9 Guiraut de Calanso (ante 1213)**

E pois quascus dezampara  
**vers** per **chanso**, ieu no·m planc  
 lo dan que·l corr sobre·l flanc  
 e·l genh e l'art e l'escrima (vv. 8-11)

**BEdT 133.3 Elias Cairel (tra 1209-1220)**

Estat ai dos ans  
 qu'ieu non fis **vers** ni **canso**,  
 mas ara·m somo  
 la fuollh' e la flors e·l doutz cans,  
 que·l rossinhols fai,  
 qu'ieu vei sai e lai  
 cascun auzel ab sa par  
 domneiar (vv. 1-8)

**BEdT 124.4 Daude de Prada (1210 ca)**

Vas Salas ten ta via,  
 Plans, car lai trametia  
**chanssos e vers e sirventes**  
 cel cui deu ben plaigher Rodes. (vv. 41-44)

**CCA *Chanson de la croisade* (1208-1219)**

158 E anc en nulha obra no vis tan ric masso:  
 que cavaer e donas aportan lo reblo  
 e donzels e donzelas lo pertrait e·l cairo,  
 que cascus ditz *balada* e **verset** o **canso**.  
 E fero tanta d'obra en petit de sazo  
 que mais no·ls cal temer Frances ni Bergonho (vv. 28-33)

203 E comensan las obras e·ls portals e·ls guisquetz  
 cavalers e borzes recebro·ls caironetz  
 e donas e donzelos e tozas e tozetz  
 e donzelas piuzelas, li gran e·ls menoretz,  
 que cantan las *baladas* e **cansos** e **vercetz**. (vv. 103-107)

**BEdT 333a.2 Peire Catala (prima metà del s. XIII)**

Ab gay plaser, plasen plaser m'adutz  
 Amors que·m fay, amans soffrens, soffrir,  
 e, desirans. Desirar deus desir  
 que·y ay del gay coven don m'es vengutz  
 Joys richs entiers cant me mandet salutz  
 e fin'amors que mi fech de sa tenda

on canta lay, ab tot son gay coven,  
*dances e verç, xanço* alegamen. (vv. 19-26)

**BEdT 335.49 Peire Cardenal** (prima metà del s. XIII)

Malditz es homs que·l ben ve e·l mal pren  
 ez il an pres enguan e trassion  
 ez an laissat conduch e mession,  
 ez an pres far dan e destruimen  
 ez an laissat *vers* e *lais* e *cansos*,  
 ez an pres placz e rainas e tensos  
 ez an laissat amor e fag valen,  
 ez an pres mal voler e far outratge. (vv. 17-24)

**BEdT 76.1 Bertran d'Alamano** (non databile)

pueis auzi dir que pugiest a sirven,  
 qu'enblavas buous, bocxs, fedas e moutos;  
 pueys fus ioglars de dir *vers* e *chansos*;  
 ar iest poiatz a maior onramen,  
 que·l conzs n'a fag cavaier salvatie (vv. 4-8)

**BEdT 342.2 Peire Espanhol** (non databile)

mas yeu suy folhs quar non ai preza esmansa  
 de l'aiga que no bulh de Pueg Olen,  
 qu'aïtal truep lieys per que fais d'amor port  
 que, quant ai fach *chanso*, *vers* ni *descort*  
 ni res que·l degues esser d'agradatge,  
 semblan me fa que·l sia trop salvatge. (vv. 19-24)

**BEdT 204.3 Guilhem Anelier de Toloza** (tra 1270-1276)

Ar farai, sitot no-m platz  
 chantar *verses* ni *chansos*,  
*sirventes* en son joyos,  
 e sai qu'en serai blasmatz (vv. 1-4)

**BEdT 434 Cerverí de Girona** (1259-1285)

**434.7** *Vers* ne *xanços*, plasenz *motz*, *sos* ne *lays*,  
 cortz ne juglar, re no say que·us façatz  
 car mort es cel per que·l plus valiatz,  
 le Cardones, don crey c'usqueix vos lays  
 car tuit an mays perdutz c'om no pot dir (vv. 9-13)

**434a.3** e dixera a midons, ses temor,  
 lo ben que·l vuyll e·l mal que per leys pren,

e faz per leys mas **xanços** e mos **vers**,  
 car fay senblan que mos xans l'es plasers;  
 pero no·m pes que·s cuig que de leys xan. (vv. 3-7)

434a.22 Entre·ls reys e·ls baros  
 soy soven demandatz  
 per que tant ay celatz  
 mos **vers** e mes **xanços** (vv. 1-4)

434a.67 Cendatz d'ivern me par pauc avinenz,  
 e dar d'estiu frutxa sequ' e pynos,  
 e dins moster xantar **vers** ne **xanços**,  
 e c'om seynan entr' en sa mayso menz;  
 parlar ab rey axi com ab sotzmes,  
 e dire dreit lay on no sia entes. (vv. 7-12)

BEdT 248,X *Epistoles* de **Guiraut Riquier** (1274) I. *Supplicatio*

prec vos propriamens  
 de sels que an saber  
 de trobar sert e ver,  
 e fan **vers** e **cansos**  
 e d'autres trobars bos  
 per profeitz e per sens  
 e per ensenhamens  
 durables per tostemps,  
 que non sian essempts  
 ab los joglars nomnat (vv. 716-722)

e **vers** e **cansos** fan  
 ab razo, e riman  
 fan bels ensenhamens (vv. 827-829)

BEdT 248,X *Epistoles* de **Guiraut Riquier** (1275), II. *Declaratio*

E silh c'ap cortezia  
 et ab azaut saber  
 se sabon captener  
 entre las ricas gens  
 per tocar esturmens,  
 o per novas comtar  
 d'autrui, o per cantar  
 autrus **vers** e **cansos**,  
 o per d'autres faitz bos  
 e plazens per auzir,  
 podon ben possezir  
 aquel nom de joglar. (vv. 222-232)

car qui sap **cansos** far  
 e **vers** d'auctoritat  
 e novas de bon grat,  
 de bels essenhamens,  
 mostran temporalmens  
 o espiritual  
 per c'om pot ben de mal,  
 sol se vol, elegir (vv. 264-271)

E dizem que·ls melhors,  
 que sabon essenhar  
 com se deu capdelar  
 cortz e faitz cabalos  
 en **vers** et en **cansos**  
 et en autres dictatz  
 c'avem desus nomnatz,  
 deu hom per dreg dever  
 nomnar, e per saber,  
 don *doctor de trobar*: (vv. 296-305)

E sian dig doctor  
 de trobar li valen  
 c'ab saber et ab sen  
 fan **verses** e **cansos**  
 e d'autres trobars bos,  
 profichans e plazens  
 per bels ensenhamens (vv. 368-374)

BEdT 226.1 Guilhem de Mur (post 1280)

qu'ieu anc no fis tal falhensa  
 que·m clames d'autrui afar,  
 ans dey vostr'amor lauzar,  
 car n'auzem **vers** e **chansos**. (vv. 20-23)

BEdT 297 Matfre Ermengau, *Breviari d'amor* (1288)

D'autra part, qui vol escantir  
 aquest'ardor non deu legir  
**verses** ni *rimas* ni **cansos**  
 ni autres dechatz amoros  
 que sian estat fag a lauzor  
 d'aquesta natural amor (vv. 34313-34318)

A differenza del binomio *voltes e lays*, in questi esempi non siamo più di fronte a un utilizzo topico di uno stilema, ma più probabilmente ad elenchi di

generi che dipendono sia dalla produzione variata di ogni trovatore, e dalla sua adesione o meno alla tradizione che lo precede, sia dalle mode del momento.<sup>25</sup> L'uso di questi elementi come elenco di generi ci avvicina di nuovo allo scopo delle liste lulliane, in particolare a quelle del capitolo 118 del *Llibre de contemplació*. Dei trovatori/testi citati, più della metà (13 su 23) hanno avuto diffusione nella Corona d'Aragona.

### 1.3. *Dansas e baladas*

Per quel che riguarda l'uso di *dansa* e di *balada* gli esempi si riducono a una manciata, oltre al già citato Peire Catala, gli altri casi sono legati principalmente alla narrativa in versi. Abbiamo già presentato due frammenti tratti della *Canzone della crociata* nei quali compare la *balada*, nella medesima opera troviamo inoltre:

#### CCA *Chanson de la croisade* (1208-1219)

- 158 El mostrier s'en intrero per far lor orazos,  
e puis fo lo manjars complitz e saboros,  
e mantas de maneiras las salsas e·ls peichos,  
e vis blancs e vermelhs e giroflatz e ros,  
e·ls jotglars e las viulas e **dansas** e cansos. (vv. 42-46)
- 183 E la noit a la gaita son tuit cominaler;  
estan per la carreiras li lum e·l candeler;  
e las tambors e·ls tempes e grailes fan temper;  
las tozas e las femnas per lo joi vertader  
fan **baladas** e **dansas** ab sonet d'alegrier. (vv. 74-78)
- 185 E auzic las **baladas** e las rumors e·ls cans;  
e sospira e trembla e a dit en plorans:  
«Be vei que·l meu jois baicha e creis lo dols e·l dans;  
per qu'ieu ai gran temensa de mi e dels efans.» (vv. 85-88)
- 213 Ez obreron ab joya totz lo pobles grossiers  
e donzels e donzelas e donas e molhers  
e tozetz e tozetas e efans menuziers,  
que cantan las **baladas** e los versetz leugers (vv. 107-110)

<sup>25</sup> Sull'equivalenza di *vers* e *canso* in Guiraut Riquier si veda Mölk (1962, 132), per l'uso in Cerveri invece Cabré (2011, 288-293) che riprende i dati e il confronto su questo tema tra i due ultimi trovatori da Asperti (2006, 41-64).

A questi esempi possiamo aggiungere:

JAU *Jaufre* (XII-XIII)

E·l joglar que son el palais  
 violon *descortz* e *sons* e *lais*  
 e ***dansas*** e *cansons de jesta*:  
 jamais non vera hom tal festa. (vv. 9827-9830)

EAA *Diététique, d'après l'Epistola Aristoteli ad Alexandrum* (non databile)

Lains sian li cavalier,  
 escatz e taulas e taulier  
 e donzels ab belas colors  
 que aian garlandas de flors,  
 juglar ab douces istrumens  
 e juglaressas eissamens,  
 et aujastz *cansonetas* belas,  
*descortz* e ***baladas*** novelas  
 o la gesta o l'estrument,  
 que a ton con er plus plasent. (vv. 225-234)

BEdT 248,X *Epistoles* de **Guiraut Riquier** (1275) II. *Declaratio*

E sels on es sabers  
 de trobar *motz* e *sos*,  
 d'aquels mostra razos  
 com los deu hom nomnar:  
 car qui sap ***dansas*** far  
 e *coblas* e ***baladas***  
 d'azaut maistrejadas,  
*albas* e *sirventes*,  
 gent e be razos es  
 c'om l'apel trobador;  
 e deu aver honor  
 per dreg mais de joglar  
 c'us autres se pot far  
 joglars ab so saber. (vv. 246-259)

Anche in questi casi, i termini in questione sono accompagnati da altri generi letterari. Queste liste sono dunque una caratteristica del vocabolario tecnico dei trovatori con cui questi ultimi descrivono l'atto performativo nelle sue varie forme e che invece Llull richiama per attirare l'attenzione del lettore/ascoltatore, già familiarizzato con questa serie terminologica, e indurlo ad abbandonare nella sua interezza questa produzione peccaminosa per farsi guidare alla salvezza dell'anima grazie alla rielaborazione della letteratura che lo stesso Llull si incarica di portare a termine.

## 2. I trovatori conosciuti da Llull

È lecito chiedersi quali fra questi trovatori o testi narrativi occitani potevano essere conosciuti dal beato, cercando oltre la superficiale condivisione tematica che aveva applicato Manuel de Montoliu (1936) nel suo pur importante studio sui legami tra il *Llibre d'amic e amat* e la produzione trovadorica. Sotto l'aspetto compositivo Josep Romeu (Llull 1988, 12, n. 12) rilevava le corrispondenze metrico-rimiche tra il *Cant de Ramon* e gli *enueg* del Monge de Montaudou (BEdT 305.8-10) mentre il lulliano *Concili* dipenderebbe, principalmente per la struttura ritmica, da *Be voill que sapchon li pluzor* del Conte di Poitiers (BEdT 183.2).<sup>26</sup> Sotto l'aspetto tematico Anthony Bonner (*OS* II, 226, n. 115; Bonner 1972, 164-167) indica che la figura del folle che popola le opere narrative lulliane poteva essere ispirata dall'opera di Peire Vidal; Josep Batalla, Lluís Cabré e Marcel Ortín (Llull 2006, 197, n. 126) individuano la ripresa di un sirventese dello stesso Peire Vidal (**BEdT 364.18**) in un *exemplum* della *Rethorica nova*; Lola Badia intesse legami tra l'albero d'Amore del *Breviari d'amor* e l'*Arbre de ciència* lulliano, e tra la *Faula del rossinyol* di Cerverí e l'*Arbre exemplifical* (Badia 2002, 11-18), oltre a riconoscere in un passaggio del *Llibre de meravelles* la reinterpretazione in chiave morale della *lauzeta* di Bernart de Ventadorn (Badia 2009, 428-430); infine Miriam Cabré (2011) mette in evidenza i vari punti che collegano il beato maiorchino con Cerverí.<sup>27</sup> A questi sostanziali progressi nella ricerca delle fonti occitane lulliane, possiamo aggiungere la preferenza del beato per l'uso di *gaug* rispetto a *joy*, che di nuovo lo avvicinerebbe alle scelte di Peire Vidal (Lazar 1995, 77; Sari i.c.s. 3), e l'impiego di *mordedors* per indicare i poeti satirici, metafora che risale a Orazio ma che Llull probabilmente prende dall'unico trovatore che la utilizza, Aimeric de Peguillan nel sirventese *Li fol e-il put e-il filol* (BEdT 10.32; Sari i.c.s. 3).

Nella vasta produzione del trovatore tolosano troviamo altri aspetti che ci avvicinano al mondo lulliano:<sup>28</sup> oltre al marcato uso dell'autorappresentazio-

<sup>26</sup> Le prime dieci parti del *Concili* hanno questo schema: 8°8°8°8°4°8°4°, cambia quindi solo una rima rispetto al *gap* di Guglielmo IX: 8°8°8°8°4°8°4°. Nell'ultima parte del poema lulliano, invece, gli ultimi tre versi di ogni strofa sono di quattro sillabe: cf. Llull (1988, 12, n. 12) dove si rimanda al repertorio di Frank senza altre indicazioni e Sari (i.c.s. 3).

<sup>27</sup> Oltre alla concomitanza cronologica (Cabré 2011, 159) la studiosa mostra l'affinità dei due autori nel denunciare la categoria dei giullari (Cabré 2011, 80-82, 86-87, 90-91), nel riadattamento del genere della pastorella (Cabré 2011, 231, n. 65) e di alcune fonti (Cabré 2011, 276), infine sui destinatari comuni (Cabré 2011, 282-283, n. 62).

<sup>28</sup> Per l'influenza di Aimeric de Peguillan su Cerverí, che ci conferma la diffusione delle opere del tolosano in area catalana, cf. Cabré (2011, 53, n. 92, e 140-141).

ne come folle (Mancini 1993, 219),<sup>29</sup> rinveniamo nel capitolo 31 del lulliano *Llibre de meravelles*<sup>30</sup> la comparazione iniziale di *Si cum l'arbre que, per sobrecargar* (BEdT 10.50) che, nel *De vulgari eloquentia*, era inclusa da Dante tra le undici canzoni illustri per lo stile «sapidus et venustus etiam et excelsus, qui est dictatorum illustrium». <sup>31</sup> In Aimeric l'albero che si spezza per il troppo carico di frutti serve da paragone per l'io lirico che ha perso la donna amata a causa del troppo amore (Scarpati 2008, 44-45):

Si cum l'arbres que, per sobrecargar,  
frang se meteys e pert son frug e se,  
ai perduda ma belha dona e me  
e mon entier sen frag, per sobramar. (Peguillan 2012, 94)

In Llull l'immagine si trasforma in una «meraviglia» che serve a scatenare la curiosità di Fèlix:

En aquella ribera on lo home tallava l'arbre qui fullava e floria mas no granava, havia .i. pomer qui era tant fortment carregat de pomes que moltes branques havia trencades en aquell pomer per la gran multitud d'aquelles pomes. (Llull 2011, 198)

Alla richiesta di Fèlix di sapere come mai l'albero, sebbene non si nutra di frutta, produca tanto al punto da rompersi, il filosofo –che Llull usa nei libri centrali dell'opera come educatore del protagonista nelle scienze naturali– risponde con una serie di *exempla* che servono a dimostrare la corruttibilità della condotta umana. L'albero sovraccarico rappresenta un cavaliere che, a causa della sua indefessa alacrità nell'applicazione della giustizia del paese che governa, arriva al punto da corrompere la propria persona, a differenza del fratello vescovo che occupandosi solo del proprio benessere personale è come un albero che fiorisce abbondantemente ma non fruttifica.<sup>32</sup> *Sobramar*, che sia per una donna o per il lavoro, è quindi causa di danno per entrambi e tutti e due gli autori si rifanno al valore cortese della *mezura* per risol-

<sup>29</sup> Per esempio BEdT 10.31, vv. 30-32: «so que·l platz am, e so que·l platz adire; / pero cum folhs mi vuell enfolhetir, / quar encaus so qu'ieu no vuell cosseguir», questo poema è dedicato al re d'Aragona, forse Pietro II (cf. Peguillan 2012, 139, n. 45).

<sup>30</sup> Il capitolo è analizzato e schematizzato in *HLC* I, 454-455. Ringrazio Lola Badia per il prezioso suggerimento.

<sup>31</sup> *DVE* II vi 4.

<sup>32</sup> L'*exemplum* è ripreso nella *Rethorica nova*, seguito da una possibile applicazione: «Aliquae arbores tantae quantitatis fructus afferunt, quod fructuum nimia ponderositate franguntur arboris rami, ad significandum quod homines deberent tanta bona opera facere, quod propter hoc essent in quodam labore continuo. Exemplum istud esset pulchrum ad narrandum illis qui deliciis inservientes bona quae agere possent facere negligunt» (Llull 2006, 138).



levarsi. Il *sobramor*, altro tema ricorrente nella letteratura trovadorica,<sup>33</sup> è presente già nel *Llibre de contemplació*:

[III.136,19] Grans desigs e grans enyoraments aporten hom a languiment per sobre amor e per sobre cogitar e remembrar; e on majors e pus loncs són los desigs, pus greus són los languiments. (Llull 1910, 216-217)

Nel magnifico sviluppo dell'amore mistico tra l'amico e l'amato che Llull porta a compimento nell'*Arbre de filosofia d'amor* questo tema è sfruttato alla perfezione:

En l'amar de l'amic volgrem entrar differència, concordansa, comensament, mejà e fi e egaltat ab majoritat, per so que l'amar de l'amic fos major; mas l'amic s'escusà a eles e dix que no podia major amor caber en sa amabilitat. Mas l'amor e l'amat obriren la porta e entraren les semblances de l'amat en la amor del amic, ab majoritat, e l'amic perdé ymagenar e sentir e estec en rabeu per sobre amor e amar. (Llull 1980, 36)

Quando poi si mette in scena la morte mistica dell'amico, quest'ultimo è condannato a morire per *sobramar* (Llull 1980, 123), ma l'amico non riesce a morire: «Vivia l'amic e no podia morir per neguna cosa que li feessen los donzels d'amor, e si li donaven a menjar e a beure lo verí d'amor qui ausiu los amadors per sobr'amar» (Llull 1980, 126).<sup>34</sup> L'amico può finalmente esalare l'ultimo respiro quando è condotto dai *donzells d'amor* in Terra Santa, dove nel ricordo degli uomini santi e della passione di Cristo si scioglie in lacrime e abbraccia la morte d'amore (Llull 1980, 128-129).

Anche per le descrizioni teoriche possiamo trovare analogie tra Llull e Aimeric de Peguillan. Stefano Asperti (2006, 42-46) compara i pochi casi in cui i trovatori si esprimono sulla distinzione formale tra *vers* e *canso* basandosi

<sup>33</sup> Il tema è usato con frequenza da **Guiraut de Borneilh** (BEdT 242.8, 17, 29, 60, 62, 66), sui legami di questo trovatore con la corona d'Aragona si veda *HLC* I, 230-231. Oltre che in **Aimeric de Peguillan** lo ritroviamo in **Aimeric de Belenoi** (BEdT 9.14), **Arnaut Catalan** (BEdT 27.4), **Arnaut Daniel** (BEdT 29.18), **Berenguer de Palol** (BEdT 47.7), **Bertran Carbonel** (BEdT 82.7), **Cerverí de Girona** (BEdT 434.2), **Elias de Barjols** (BEdT 132.10), **Falquet de Romans** (BEdT 156.2), **Gaucelm Faidit** (BEdT 167.61), **Guilhem de Salignac** (BEdT 235.2), **Guillem de Saint-Didier** (BEdT 234.11), **Ponz de Capduoill** (BEdT 375.18), **Ponson** (BEdT 381.2), **Pujol** (BEdT 386.1), **Raimon de Miraval** (BEdT 406.31) e **Rigaut de Berbezilh** (BEdT 421.2). Jad Hatem (2011), nel suo studio sul *suramour* in Llull, March, Ibn Zaydūn e Ibn 'Arabi non prende in considerazione la pista dei trovatori, concentrandosi per la parte lulliana sui capitoli dedicati al desiderio (88) e a Gesù (33) dei *Cent noms de Déu*, dove il *sobramar* non compare esplicitamente come negli esempi che riportiamo.

<sup>34</sup> Il tema dell'amico impossibilitato a morire per il troppo amore è riassunta nella *Questione d'amore* 44 dei *Flors d'amors e flors d'intel·ligència*: «En les mars d'amor anava periclitant l'amic per sobreamar. Demanaren-li amadors per què no peria, pus que tant amava. *Solució*: D G T I» (*OS* II, 526). La soluzione rimanda a questo Fiore d'amore: «44.D G T I. En egaltat d'amic e d'amat nodriren Duració e Amor, amar e durar» (*OS* II, 509).

sull'uso di rime maschili e femminili. Solo due sono i trovatori che parlano della rima femminile:

BEdT 10.34 Aimeric de Peguillan

Qu'ieu ai motz mascles auzitz  
 en chansonetas assatz,  
 e motz femenis pausat  
 en verses bos e grazitz (vv. 9-12)

BEdT 174.8 Gavaudan

Lo vers dech far en tal rima,  
 mascl' e femel que ben rim,  
 qu'ieu trac lo gran de la palha,  
 de sen qu'om no s'i empalh (vv. 1-4)

Anche Llull accenna all'alternanza di rime maschili e femminili nella parte dedicata alla retorica dell'*Aplicació de l'Art general*:

e'l vocable masculí  
 estia breu en la fi,  
 e'l femení alongat  
 car pus bel n'es lo dictat. (Llull 1938, 240)

La citazione, considerata criptica da Mark D. Johnston (1996, 86) che la interpreta come un'allusione alla paronomasia, diventa in realtà chiara se letta in relazione al poema di Aimeric. Se infatti nella *Rethorica nova* (Llull 2006, 184), testo destinato alla confezione di sermoni, si usano questi termini per riferirsi alla concordanza tra categorie grammaticali (cui è aggiunto il neutro), nell'*Aplicació*, testo in versi con scopo didattico, questo riferimento non può che riferirsi alle parole in rima.<sup>35</sup>

Un ultimo possibile contatto tra i due autori ci riporta nei proverbi dei Fiori dell'*Arbre exemplifical*, nei quali il beato maiorchino include una serie di rapidi dialoghi tra l'inferno e il paradiso, tra Maria e Gesù, tra l'umanità e la divinità e tra il Figlio e il Padre<sup>36</sup> di questo stile:

[14,5] —Infern, has beguda sang de rei?  
 —Parais, tot n'estic vermell. (OE I, 834)

<sup>35</sup> L'avevamo già argomentato in Sari (2012, 379, n. 15).

<sup>36</sup> Corrispondono alle parti 14-17 di questa sezione dell'*Arbre de ciència* (OE I, 834-835).

- [15,3] —Maire, ¿per què són tants pecadors?  
—Fill, car no són bons pastors.
- [16,1] —Humanitat amiga, je tant t'he honrada!  
—Ah deïtat ma dona! ¡E tanta pena per vós he portada!
- [17,1] —Ah Fill Deu! ¡E mon cor tant t'ama!  
—Ah Déu Paire! Sant Esperit és flama. (OE I, 835)

Nelle *cobles tensonades* tra Guilhem Raimon e Aimeric de Peguillan (BEdT 229.2) ritroviamo la stessa struttura a botta e risposta:<sup>37</sup>

N'Aimeric, qe·us par d'aquest novel marques?  
Guillelm Raimon, be me par aizo qe n'es.  
N'Aimeric, meill volgra vos en pareges.  
Guillelm Raimon, et eu ben, s'esser poges.  
N'Aimeric, lo bon paire volgra sembles o'l fraire.  
Guillelm Raimon, et eu be, mas fils es de sa maire. (vv. 1-6)

### 3. Quali sono i generi conservati dopo la riforma lulliana della giullaria?

La riforma della società che Llull auspica dalla diffusione dell'Arte attraverso i suoi scritti investe anche la categoria degli operatori della letteratura, che diventano portatori del messaggio lulliano e delle sue opere. Nel *Llibre de contemplació* si invitano i giullari ad andare per le piazze a spiegare la teoria delle due intenzioni o le proprietà dei cinque sensi corporali e spirituali, oltre a quelle delle cinque potenze dell'anima, utilizzando lo stesso *Llibre* come campionario per le loro «nouvelles raons» (Llull 1910, 101).<sup>38</sup> Anche alla fine del *Blaquerna* al giullare riformato è affidata la missione di andare per il mondo per far ritornare

<sup>37</sup> Ripresa metricamente nello scontro tra il giullare Augier e il *sirven* Bertran (BEdT 205.1) e tra Guillem Figueira e di nuovo Aimeric de Peguillan (BEdT 217.4c), cf. Di Luca (2017, 141-144). In questi ultimi due poemi però non troviamo la velocità dialogica di BEdT 229.2, che rimane quindi un *unicum*. Sul dialogo in Llull, cf. Friedlein (2011, in particolare 232-235 sul rapporto tra la tenso e il *Desconhort de Ramon*).

<sup>38</sup> Desiderio già realizzato da Cerverí (BEdT 434a,45): «El que aci demana Llull no és extraordinari ni utòpic, encara que pugui semblar estrany portar els temes que indica a la poesia. El seu contemporani Cerverí de Girona, per exemple, és autor de certa composició moral titulada *Lo vers des cinc sens naturals*, on es fan consideracions sobre la mort i el pecat a base, precisament, de les “proprietats i natures” dels cinc sentits. Val a dir que moltes de les reflexions que fa Llull en aquest capítol [del *Llibre de contemplació*] es troben també en versos morals de Cerverí» (Riquer 1984, 267).

ogni gruppo sociale alla prima intenzione, leggendo per le piazze e i monasteri il medesimo *Romanç* (Llull 2009, 578).

Questo nuovo repertorio non elimina però del tutto i generi trovadorici citati in precedenza. Se infatti nella *Doctrina pueril* si consiglia di non fare ascoltare ai bambini la produzione profana perché:

Acustumar son infant a oir vanitats, leges paraules, *romansos*, *cansons* e *esturments*, e les altres *cozes* qui donen moviment de *lutzuria*, és verí e tuxech en lo remembrament e en l'enteniment e en la volentat de son fil. (Llull 2005, 252)

Llull usa comunque il termine *romanç* per dare il titolo definitivo al successivo *Blaquerna* e la canzone sarà infine il genere più citato da Llull, trasfigurato o, per usare una terminologia lulliana, riportato alla prima intenzione. Il giullare può diventare una figura positiva anche se continua ad usare i generi trovadorici, come possiamo vedere nel capitolo 48 del *Blaquerna*, nel quale Llull ci conduce in un'avventura dal sapore di romanzo cavalleresco, i cui protagonisti sono lo stesso Blaquerna, un giullare e un cavaliere che si rivela successivamente essere l'imperatore in persona.<sup>39</sup>

Il giullare si trova nella foresta dove incontra Blaquerna perché sta cercando l'ispirazione per comporre «i. novell *serventesch* en lo qual diga mal de valor e de sos servidors» (Llull 2009, 227). È infatti deluso dalla corte da cui proviene, dove sperava di ottenere la remunerazione del barone locale perché da tempo biasimava i nemici del valore (l'occitano *pretz*) e invece lodava chi lo conservava. Blaquerna inizia allora ad educarlo su cosa sia il vero valore, interrotto dall'arrivo del cavaliere/imperatore. L'educazione al vero valore prosegue fino a quando i tre arrivano al palazzo di Valore, dove però non potranno entrare né il giullare né l'imperatore. Quest'ultimo è infatti colpevole di aver messo davanti al valore dell'impero le sue necessità personali,<sup>40</sup> mentre il giullare, che sembrava biasimare giustamente chi non esercita il valore in maniera corretta, era comunque in errore perché da questa attività voleva trarne profitto. Quando, in effetti, verrà impiegato dall'imperatore per andare per il mondo a narrare il libro che quest'ultimo scriverà sul valore, non dovrà accettare altra ricompensa se non quella che lo stesso imperatore gli fornirà. È l'unica apparizione del termine *sirventese* nella produzione lulliana e questa quasi assenza ci rimanda agli aspetti problematici di questo genere nel XIII

<sup>39</sup> L'analisi di questo capitolo si può leggere in Badia, Santanch & Soler (2016, 109).

<sup>40</sup> Quando Blaquerna dona del pane ai due chiederà all'imperatore, non senza un pizzico di malizia, cosa gli dà più profitto, se quel pane o l'impero: l'imperatore sceglierà il cibo. Blaquerna spiegherà allora al giullare che quella era una prova di valore nella quale l'imperatore aveva evidentemente fallito (Llull 2009, 228).

secolo,<sup>41</sup> mostrando quindi una corrispondenza tra il pensiero lulliano e quello dei trovatori dell'ultima generazione.

Questo nuovo giullare, il giullare di Valore, permette a Llull di mostrare il giusto modo in cui la giullaria riformata dovrebbe esibirsi. Tra i vari esempi,<sup>42</sup> possiamo confrontare la descrizione di un'esibizione giullaesca postprandiale riformata con le citazioni dal capitolo 58 del *Blaquerna* e dal capitolo III.111,21 del *Llibre de contemplació* riportate nella prima parte di questo articolo:

Esdevench-se un jorn que dementre menjava un cardenal, en sa cort vench un juglar molt be vestit e arreat e fo home de plaents paraules e bel de persona, qui cantava e sonava struments molt be. Aquell joglar havia nom Juglar de Valor e era lo juglar que Blaquerna atrobá en la forest con atrobá Valor e l'emperador, segons que es recomptat en lo capitol «De Valor». Con lo cardenal hac menjat e lo juglar cantá *cançons e cobles* que l'emperador havia fetes *de nostra dona santa Maria e de Valor*, e soná *sturments* en los quals fahia *los bals* e les notes que l'emperador avia fetes a honor de Nostra Dona. Molt fo plaent a oir e a scoltar lo juglar e sos sturments. (Llull 2009, 343)

Quando l'arte dei giullari (nelle sue tre forme: strumentale, danzata e canora) è riportata alla prima intenzione, allora sì che l'uomo ne può ricavare un piacere positivo. La devozione mariana, verso cui si indirizza anche la scuola trovadorica alla fine della sua parabola, permette la sostituzione della *midons* portatrice di lussuria con la Vergine portatrice della salvezza:<sup>43</sup> «E per qual dona –dix Lausor– són fetes tantes de *cançons* com de nostra Dona? [...] Ni qui és qui haja tants bons joglars, tants loaders, servidors, com ha nostra Dona?» (OE I, 1207).

Nel *Llibre de santa Maria*, dal quale abbiamo preso questa citazione, riappare la figura del giullare riformato, non casualmente nel capitolo sul Valore di Maria, cantando: «una *cançó* a lusor de nostra Dona» (OE I, 1200). La regina che lo ascolta gli affida, in maniera speculare a quanto letto nel *Llibre de contemplació* e nel *Blaquerna*, la missione di andare per il mondo, ma non più a cantar canzoni perché, grazie alle parti di cui è composto ogni capitolo del *Llibre de santa Maria* stesso,

<sup>41</sup> «Intorno alla metà del XIII secolo, anche in Occitania lo statuto del sirventese presenta aspetti problematici. La sua condizione appare subordinata alla canzone, sotto il lato formale [...] e forse anche a livello di contenuti, quantomeno nella collocazione entro un registro satirico ('comico') e forse anche per questo l'accoglimento nella tradizione manoscritta non è scontato (casi dei canzonieri E e V): non mancano tracce precise di una progressiva svalutazione del genere nella percezione dei contemporanei e quindi anche di una più o meno sostanziale decadenza del genere stesso» (Asperti 2006, 61).

<sup>42</sup> Altri esempi sono raccolti in Sari (i.c.s. 2).

<sup>43</sup> Ancora una volta Cerverí sarebbe un precursore di questo desiderio lulliano nell'*Alba* (BEDT 434a,8) dedicata a Giacomo di Maiorca, cf. Cabré (2011, 297).

per les lausors donava doctrina de loar nostra Dona, per les oracions donava manera de pregar nostra Dona, e per les qüestions donava ciència, e per les entencions donava manera d'haver bones costumes. (*OE* I, 1201)

Nel capitolo 64 del *Blaquerna* Llull ci fa persino assistere alla conversione al nuovo modello di un cavaliere cortese, grazie a una «tenzone» in prosa con l'allora abate Blaquerna il quale, difendendo la sua *midons* come la migliore, riesce a convertire il cavaliere alla causa mariana, spingendolo a lottare contro gli infedeli (Llull 2009, 291-295; Sari i.c.s. 2). Il cavaliere, già prima di incontrare l'abate, sembra predisposto ad abbandonare la scuola dei trovatori. Trovandosi nel classico *locus amoenus* della tradizione, «lo cavaller cantava una novella cançó en la qual *blaslava los trobadors qui havien mal dit d'amor* e qui no havien loada sobre totes dones aquella dona que'l cavaller amava» (Llull 2009, 290).

Nel successivo *Breviari d'amor* (BEDT 297) troviamo un'indicazione speculare a quella lulliana: Matfre Ermengau usa le stesse parole che Llull mette in bocca al cavaliere nella presentazione di Raimon Jordan. Riconosciamo inoltre nel frammento citato del poema di Jordan (BEDT 404.5) un altro passo lulliano, questa volta dal *Llibre de contemplació*:

Per so·N Ramon Jorda vescoms,  
coma senatz e valens homs  
quez ac d'amors conoichensa  
et en fagz et en parvensa,  
ne donet sentencia leial  
e drechurieira, en la qual  
*repres mout los digz trobadors*  
*quez havian maldig d'amors*,  
e, blasman ells de bauzia  
pels mals que digz quex n'avia,  
digz enaichi son vejaire:  
*«E tug aquist quex eron bon trobaire*  
*tug se fenhon per lial amator»*,<sup>44</sup>  
mas hieu sai be que non es fis amaire  
lunhs hom que digua mal d'amor» (vv. 28269-28283)

<sup>44</sup> *Llibre de contemplació*, III.220,17: «Emperò aquesta iactancia deym de nos per tal que la obra de contemplació s'en reta pus enamorada con lo trobador qui·s feyn molt enamat per mils fer sa cansó» (Llull 1911, 435, n. 3 –lezione del manoscritto ambrosiano). Il tema della finzione amorosa dei trovatori è ripreso anche nel cap. V.366.IV,26: «car axí com lo trobador se guaba de bé esser enamat per tal que sa cansó ne sia mellor, en axí nos avem dit que ha en nos vertuts per entenció de embellir la obra; e car nos nos acusam dels vicis qui son en nos e car lo nostre nom no escrivim en esta obra, per assò es significat que nos no·ns guabam de aver vertuts ni·ns loam per aver vanagloria, ans ho fem per tal que la obra ne sia mellor» (Llull 1914, 641). Su questi frammenti cf. Sari (i.c.s. 2) e Badia, Santanch & Soler (2016, 91-92).

Nelle parole del cavaliere lulliano emergono altri elementi topici della tradizione trovadorica, come il binomio *bella e gensor* (Llull 2009, 292), che potrebbe di nuovo essere una citazione di Peire Vidal (BEdT 364.36, v. 42), confermando quindi l'intenzione del beato di riprendere puntualmente figure e lessico della letteratura a lui contemporanea, per dar loro una nuova dimensione.

Come abbiamo letto in questi esempi, la canzone, se dedicata a Maria o Dio, può ancora formar parte del repertorio giullaresco lullianamente riformato. Non dovrebbe quindi mancare anche nella rappresentazione dell'amore mistico e in tutte le varie riprese del tema dell'amico e dell'amato. È invece significativamente assente dal *Llibre d'amic e amat*, nel quale sia l'amico sia gli uccelli cantano sovente per l'amato, ma sempre e solo *cants*. Il termine *canso* riappare invece in opere legate all'esposizione dell'Arte lulliana, come nelle condizioni su differenza e fine dell'*Art amativa* (765):

La egualtat del amic e del amat cantava una *cançó* de diferència d'amic e d'amat, en .i<sup>a</sup>. esgleya qui era de fi d'amor. (Llull 1933, 228)

e nei *Flors d'amor*, in una sintesi ammirevole della relazione tra *ciència* e *amància*:

[62] F G T B. Cantava l'amic *cançó* de son amat, e deia que no feia diferència enfre savia e volentat de l'amat; e per açó vulia aitant entendre l'amat com l'amar. (OS II, 510)

[70] F G T K. Cantava l'amic *cançon* d'amor, e dix a Savia que poc sabien d'amor aquells qui amaven ab minor amar. (OS II, 511)

Un'altra notevole e rivelatrice assenza della canzone è nell'opera in rima dello stesso Llull. Nessuno dei suoi poemi è intitolato *canso* e, come nel caso del *Llibre d'amic e amat*, il termine più vicino è quello che dà il titolo al *Cant de Ramon* (Llull 1936, 257), che troviamo però solo nella rubrica e non è richiamato all'interno del testo. Sia nelle rubriche sia a testo troviamo invece *desconhort*,<sup>45</sup> genere che si dà per noto nelle *Leys d'amor*, anche se tra i *dictatz no principals*, ma del quale ci rimangono solo gli esempi lulliani (Canettieri 2011). Anche il *Desconhort de nostra Dona* è definito, nella strofa finale, *xant* (Llull 2012, 150, v. 384),<sup>46</sup> esattamente come lo è *Cent noms de Déu* nell'epilogo (Llull 1936, 170). In

<sup>45</sup> Nel *Desconhort de Ramon* troviamo questa parola nella rubrica del testo, nella prima parola-rima (v. 1) e nell'ultimo verso (v. 828) (Llull 1936, 219 e 254). Il *Desconhort de nostra Dona* si definisce come tale nella rubrica della prima e dell'ultima strofa (Llull 2012, 119 e 150). Sono questi i luoghi dove abbiamo cercato la definizione del genere delle poesie lulliane, senza considerare quando all'interno degli stessi si fa riferimento al testo.

<sup>46</sup> Nel *Desconhort de Ramon* troviamo riferimenti al canto al v. 2 e nell'ultima strofa, ma mai la parola *cant*.

una specie di catena terminologica *Cent noms de Déu* è anche definito *dictat* (Llull 1936, 80 e 170), come il *Dictat de Ramon* (Llull 1936, 263 v.16; 273, v. 283). Quest'ultimo è allo stesso tempo qualificato come *escrit* (Llull 1936, 273, v. 238) come il *Pecat d'Adam* (Llull 1936, 73, v. 197), l'*Aplicació de l'Art general* (Llull 1938, 251, vv. 1120, 1122 e 1127) e la *Medicina de peccat* (Llull 1938, 205, vv. 5860 e 5865). Quest'ultima è anche considerata un *tractat* (Llull 1938, 3, vv. 9, 12, 19; 205, v. 5869), come la *Lògica del Gatzell* (Llull 1936, 62, v. 1610). Solo nelle *Regles introductòries a la pràctica de l'Art demostrativa*, nelle *Hores de nostra Dona* e nel *Concili* non si danno altre informazioni sulla loro appartenenza a un genere in posizione di *incipit* o di *explicit*, se non la ripetizione del titolo. Infine, le poesie lulliane con più vicinanza al mondo trovadorico, cioè quelle incluse nel *Blaquerna*, sono sempre definite come un generico *cobla* (Llull 2009, 333 e 579), annullando così ogni affinità con i generi alti della poetica trovadorica.<sup>47</sup>

#### 4. Conclusioni

Come già indicava Lola Badia (2009, 430) forse il beato non sarebbe contento di vedere la sua opera accostata a quella dei trovatori «qui per luxuria son loaders e cantadors [...] pus que la obra per la qual son cantadors es tota plena de pudors e d'orrèes e de sutzetats» (Llull 1910, 261). Attraverso questi legami, però, possiamo non solo ricostruire la formazione cortigiana che il nostro autore ha abbandonato dopo l'illuminazione ma anche confermare la circolazione di una precisa porzione della produzione occitana nell'area della corona d'Aragona, in particolar modo nei territori dell'effimero regno di Maiorca (che includeva anche Montpellier), prima che il beato iniziasse la sua itineranza oltre i confini del regno verso i principali centri di potere del tempo, Parigi e Roma, nei quali riceverà altri stimoli che si sovrapporranno al primigenio sostrato occitano.

---

<sup>47</sup> La *cobla* era infatti considerata inferiore alla canzone e al sirventese, non solo per la costruzione meno complessa, ma anche per i temi trattati, più leggeri o legati alla parodia o alla satira (Poe 2000, 68): «The *cobla* counterbalances the canso either by parodying a particular text or by undermining the force of one of the constitutive elements of the whole *fin'amors* paradigm» (Poe 2000, 86).



## Riferimenti bibliografici

- Asperti (2006) = Stefano Asperti, «Generi poetici di Cerveri de Girona», in *Trobadors a la península ibèrica. Homenatge al Dr. Martí de Riquer*, Vicenç Beltran, Maritxell Simó i Elena Roig (eds.) (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006), pp. 29-72.
- Badia (2002) = Lola Badia, «The Arbor scientiae: A “new” encyclopedia in the thirteenth-century Occitan-Catalan cultural context», in *Arbor Scientiae: der Baum des Wissens von Ramon Lull. Akten des Internationalen Kongresses aus Anlass des 40-jährigen Jubiläums des Raimundus-Lullus-Instituts der Universität Freiburg i. Br.*, Fernando Domínguez Reboiras, Pere Villalba Varneda e Peter Walter (eds.), *Instrumenta Patristica et Mediaevalia. Subsidia Lulliana* 1 (Turnhout: Brepols, 2002), pp. 1-19.
- (2009) = Lola Badia, «Il re che si meravigliò del volare del falco. Un appunto su Raimondo Lullo e il letterario», in *Multas per gentes. Omaggio a Giorgio Faggin*, Marco Prandoni e Gabriele Zanello (eds.) (Padova: Il Poligrafo, 2009), pp. 423-430.
- Badia, Santanach & Soler (2016) = Lola Badia, Joan Santanach e Albert Soler, *Ramon Llull as a Vernacular Writer: Communicating a New Kind of Knowledge*, Robert Hughes (trad.) (London: Tamesis, 2016).
- Baum (1969) = Richard Baum, «Les troubadours et les lais», *Zeitschrift für romanische Philologie* 85 (1969), pp. 1-44.
- BEdT = Stefano Asperti (dir.), *Bibliografia Elettronica dei Trovatori* (Sapienza Università di Roma), <[http://www.bedt.it/BEdT\\_04\\_25/index.aspx](http://www.bedt.it/BEdT_04_25/index.aspx)> (23/03/2018).
- Bonner (1972) = Anthony Bonner, *Songs of the Troubadours* (New York - London: Schocken Books, 1972).
- Bourgain (1989) = Pascale Bourgain, «Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Âge ?», *Bibliothèque de l'École de Chartres* 147 (1989), pp. 231-282.
- Cabré (1987) = Lluís Cabré, «El conreu del lai líric a la literatura catalana medieval», *Llengua & Literatura* 2 (1987), pp. 67-132.
- Cabré (2011) = Miriam Cabré, *Cerverí de Girona: un trobador al servei de Pere el Gran*, Col·lecció Blaquerna 7 (Barcelona - Palma: Universitat de Barcelona - Universitat de les Illes Balears, 2011).
- Canettieri (2011) = Paolo Canettieri, «Appunti per la classificazione dei generi trobadorici», *Cognitive Philology* 4 (2011), <<http://ojs.uniroma1.it/index.php/cogphil/article/view/9349>> (23/03/2018).

- COM2 = Peter Ricketts, *Concordance de l'occitan médiévale : COM 2 : Les troubadours, les textes narratifs en vers* (Turnhout: Brepols, 2005).
- Di Luca (2017) = Paolo di Luca, «La poesia comico-satirica dei trovatori in Italia», in *L'Italia dei trovatori*, Paolo di Luca e Marco Grimaldi (eds.) (Roma: Viella, 2017), pp. 121-162.
- DVE = Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, in *Dante online*, <<https://www.danteonline.it/italiano/opere.asp?idope=3&idlang=OR>> (23/03/2018).
- Eiximenis (1981) = Francesc Eiximenis, *Lo libre de les dones*, Frank Naccarato (ed.) (Barcelona: Universitat de Barcelona, Departament de Filologia Catalana - Curial, 1981).
- Friedlein (2011) = Roger Friedlein, *El diàleg en Ramon Llull: l'expressió literària com a estratègia apologetica*, Raül Garrigasait (trad.), Col·lecció Blaquerna 8 (Barcelona - Palma: Universitat de Barcelona - Universitat de les Illes Balears, 2011).
- Gambino (2010) = Francesca Gambino, «Segon lo vers del novel chan. Piccola ricognizione su alcune accezioni romanze dei derivati di *versus*», *Romania* 128 (2010), pp. 501-512.
- Hatem (2011) = Jad Hatem, *Suramour : Ausias March, Ibn Zaydun, Ibn Arabi, Raymond Lulle* (Paris: Editions Du Cygne, 2011).
- HLC I = *Literatura medieval (I). Dels orígens al segle XIV*, Lola Badia (dir.), *Història de la Literatura Catalana I*, Àlex Broch (dir.) (Barcelona: Enciclopèdia Catalana - Editorial Barcino - Ajuntament de Barcelona, 2013).
- Jeay (2006) = Madeleine Jeay, *Le commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)* (Genève: Droz, 2006).
- Johnston (1996) = Mark D. Johnston, *The Evangelical Rhetoric of Ramon Llull. Lay Learning and Piety in the Christian West around 1300* (Oxford: Oxford University Press, 1996).
- Lazar (1995) = Lazar Moshe, «Fin'amor», in *A Handbook of the Troubadours*, (Berkeley - Los Angeles: University of California Press, 1995), pp. 76-83.
- Leys (1977) = *Las flors del gay saber estier dichas las leys d'amors*, M. Gatién-Arnoult (ed.), 2 vols. (Toulouse: Privat, 1841-1843). Reprint: Genève: Slatkine, 1977.
- Llull (1859) = Ramon Llull, *Obras rimadas de Ramon Llull*, Jeroni Rosselló (ed.), (Palma: Impremta de Pere Josep Gelabert, 1859).
- (1910) = Ramon Llull, *Libre de contemplació en Déu*. Tom III, Salvador Galmés (ed.), ORL IV (Palma, 1910).

- (1911) = Ramon Llull, *Libre de contemplació en Déu*. Tom IV, Salvador Galmés (ed.), ORL V (Palma, 1911).
  - (1914) = Ramon Llull, *Libre de contemplació en Déu*. Tom VII, Salvador Galmés (ed.), ORL VIII (Palma, 1914).
  - (1925) = Ramon Llull, *Poesies*, Ramon d'Alòs-Moner (ed.), ENC 3 (Barcelona: Barcino, 1925).
  - (1933) = Ramon Llull, *Art amativa. Arbre de filosofia desiderat*, Salvador Galmés (ed.), ORL XVII (Palma, 1933).
  - (1936) = Ramon Llull, *Rims*. Tom I, Salvador Galmés i Ramon d'Alòs-Moner (eds.), ORL XIX (Palma, 1936).
  - (1938) = Ramon Llull, *Rims*. Tom II, Salvador Galmés (ed.), ORL XX (Palma, 1938).
  - (1980) = Ramon Llull, *Arbre de filosofia d'amor*, Gret Schib (ed.), ENC A 117 (Barcelona: Barcino, 1980).
  - (1988) = Ramon Llull, *Poesies*, Josep Romeu i Figueras (ed.), Biblioteca Universitària 8 (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1988).
  - (2005) = Ramon Llull, *Doctrina pueril*, Joan Santanach i Suñol (ed.), NEORL VII (Palma: Patronat Ramon Llull, 2005).
  - (2006) = Ramon Llull, *Retòrica nova*, Josep Batalla, Lluís Cabré i Marcel Ortín (eds.), Anthony Bonner (pres.), Robert D.F. Pring-Mill (pròleg), Traducció de l'obra llatina de Ramon Llull 1 (Turnhout - Santa Coloma de Queralt: Brepols – Obrador Edendum, 2006).
  - (2009) = Ramon Llull, *Romanç d'Evast e Blaquerna*, Albert Soler i Joan Santanach (eds.), NEORL VIII (Palma: Patronat Ramon Llull, 2009).
  - (2011) = Ramon Llull, *Llibre de meravelles. Volum I. Llibres I-VII*, Lola Badia, Xavier Bonillo, Eugènia Gisbert, i Montserrat Lluch (eds.), NEORL X (Palma: Patronat Ramon Llull, 2011).
  - (2012) = Ramon Llull, *Hores de nostra dona santa Maria. Desconhort de Nostre Dona*, Simone Sari (ed.), NEORL XI (Palma: Patronat Ramon Llull, 2012).
  - (2015) = Ramon Llull, *Llibre de contemplació en Déu. Volum I. Llibres I-II*, Antoni I. Alomar, Montserrat Lluch, Aina Sitjes i Albert Soler (eds.), NEORL XIV (Palma: Patronat Ramon Llull, 2015).
- Mancini (1993) = Mario Mancini, «Aimeric de Peguilhan, “rhétoriqueur” e giullare», in id., *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori* (Bologna: Il mulino 1993), pp. 207-243.

- Mölk (1962) = Guiraut Riquier, *Las Cansos. Kritischer Text und Kommentar*, U. Mölk (ed.) (Heidelberg: Winter 1962).
- Montoliu (1936) = Manuel de Montoliu, «Ramon Llull, trobador», *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch I / Estudis Universitaris Catalans* 21 (Barcelona, 1936), pp. 363-398.
- NGGL = *Nou glossari general lul·lià*, Centre de Documentació Ramon Llull (Universitat de Barcelona), <<http://nggl.ub.edu/>>.
- Pagès (1938) = Amédée Pagès, *Le Desconort ou le Découragement de Ramon Llull. Étude littéraire et historique, édition critique et traduction française* (Tolosa: Privat, 1938). Reprint: *Annales du Midi* 50 (Tolosa, 1938), 113-156, 225-267 (da cui citiamo).
- Pardo (2002) = Jordi Pardo Pastor, «La transformació mística dels tòpics lírics medievals dins del *Llibre d'amic e Amat* de Ramon Llull», *Mirabilia* 2 (2002), pp. 185-201.
- Peguillan (2012) = Aimeric de Peguillan, *Poesie*, Antonella Negri (ed.) (Roma: Carocci 2012).
- Pistolessi (i.c.s.) = Elena Pistolessi, «Alla ricerca dell'autore: un percorso fra dediche, filologia e tradizione», in *Ramon Llull, pensador i escriptor*, Lola Badia, Joan Santanach e Albert Soler (eds.) (Palma - Barcelona: Universitat de les Illes Balears - Universitat de Barcelona, in corso di stampa).
- Poe (2000) = Elizabeth W. Poe, «“Cobleiarai, car mi platz”: The Role of the *Cobla* in the Occitan Lyric Tradition», in *Medieval Lyric. Genres in Historical Context*, William D. Paden (ed.) (Urbana - Chicago: University of Illinois Press, 2000), pp. 68-94.
- Riquer (1984) = Martí de Riquer, *Història de la literatura catalana: Part antiga*, vol. I (Barcelona: Ariel, 1984).
- Rubió (1985) = Jordi Rubió i Balaguer, «Sobre la prosa rimada en Ramon Llull», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal V* (Madrid, 1954), pp. 307-318. Reprint: Id., *Ramon Llull i el lul·lisme* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985), pp. 234-247.
- Sari (2012) = Simone Sari, «Rima i memòria: estratègies mnemòniques per aprendre l'Art de Ramon Llull», *Ramon Llull i el lul·lisme: pensament i llenguatge. Actes de les jornades en homenatge a J.N. Hillgarth i A. Bonner*, Maria Isabel Ripoll e Margalida Tortella (eds.), Col·leccio Blaquerna 10 (Palma - Barcelona: Universitat de les Illes Balears - Universitat de Barcelona, 2012), pp. 375-397.
- (i.c.s. 1) = Simone Sari, «*A Dio appartengono i nomi più belli, invocateLo con*

*quelli*. La devozione ai Nomi di Dio secondo Llull», in *Ramon Llull, pensador i escriptor*, Lola Badia, Joan Santanach e Albert Soler (eds.) (Palma - Barcelona: Universitat de les Illes Balears - Universitat de Barcelona, in corso di stampa).

— (i.c.s. 2) = Simone Sari, «La représentation du jongleur et du troubadour dans l'œuvre de Ramon Llull», in *La réception des troubadours en Catalogne*, Miriam Cabré, Sadurní Martí e Albert Reixach (eds.) (Turnhout: Brepols, in corso di stampa).

— (i.c.s. 3) = Simone Sari, «La poesia come espressione letteraria lulliana», *Ramon Llull, els trobadors i la cultura del segle XIII*, Vicenç Beltran e Tomàs Martínez Romero (eds.) (Firenze: Galluzzo, in corso di stampa).

Scarpati (2008) = Oriana Scarpati, *Retorica del trobar* (Roma: Viella, 2008).

Toja (1960) = Gianluigi Toja, *Arnaut Daniel, Canzoni* (Firenze: Sansoni, 1960).

Viñolas i Solés (2018) = Mariona Viñolas i Solés, *Lírica trobadoresca a la Corona d'Aragó: estudi de casos* (Tesi dottorale presentata all'Universitat de Girona, 2018).



Funded by Horizon  
2020 programme of the  
European Union